

Univerzita Karlova v Praze

Pedagogická fakulta

katedra výtvarné výchovy

Věc a její portrét

Thing and its portrait

Alžběta Šimková rozená Kocmanová

3.ročník

specializace v pedagogice PG-VV

prezenční studium

březen 2010

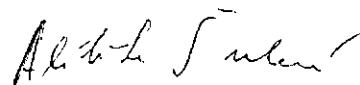
vedoucí bakalářské práce: Mgr. A. Michal Sedlák

konzultant bakalářské práce: PhDr. Jaroslav Bláha, PhD.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci zpracovala samostatně a použila jen prameny uvedené v seznamu literatury.

V Praze dne 31. 3. 2010



Alžběta Šimková

Šimková, A.: **Věc a její portrét**

/Bakalářská práce/ Praha 2010 - Univerzita Karlova, fakulta výtvarné výchovy, 44 stran.

(Přílohy: CD, soubor fotografií)

Práce je rozdělena do tří částí: teoretické, pedagogické a praktické. Teoretická část práce se zaměřuje na věci a jejich portrétování, především v průběhu 20. století. Cílem práce je zmapovat různé přístupy k věcem a prokázat filosofický a sociálně kulturní kontext, ze kterého vzešly. Zkoumá především současný měnící se vztah k realitě. Na základě získaných poznatků autorka pracuje s věcmi, které se nachází v jejím bezprostředním okolí. V instalaci, ve které využívá stínů, jež zvolené věci vrhají na plátno stanu, objevuje jejich dimenzi, skrytou při běžném způsobu vnímání.

klíčová slova: věc, portrét, symbol, znak, realita, odraz

The work is divided into three parts: theoretical, pedagogical and practical. The work focuses on things and ways of their portrayal. The aim of this work is to chart different approaches to things and reveal philosophical and social-culture context which they are arising from. The work study first of all contemporary changing relation to reality. On basis of this author worked with things surrounding her. In the installation where she use a effects of shadows of the things, rising on the cloth of tent she discover another dimension of them, which is hidden when we are using normal way of perception.

Keywords: thing, portrait, symbol, sign, reality, image

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala především *Mgr. A. Janu Sedlákovi* za vedení bakalářské práce a konzultace, *Mgr. Karle Čikánové* za konzultaci a laskavé poskytnutí materiálů k pedagogické části a také paní *Evě Kupové*, *Ireně Iškievové* a svému muži za podporu a plodné disputace.

Úvod.....	6
1 Teoretická část - Věc a její portrét v průběhu 20. století	7
1.1 Věc jako prostředek ke zkoumání způsobu zobrazování	8
1.2 Věc jako prostředek ke zkoumání našeho vztahu k realitě	9
1.3 Věc jako symbol - odraz lidské psychiky	13
1.4 Věc jako zboží, symbol spotřeby a komodizace umění.....	14
1.4.1 Konec aury umělce, výjimečnosti uměleckého díla.....	15
1.4.2 Umění se stává komoditou - reakce umělců na tuto skutečnost.....	16
1.4.3 Pop art	17
1.5 Portrét věci jako prostředek ke kontemplaci	18
2 Výtvarná část.....	21
2.1 Věc- nevěc – hranice mezi věcností a tělesností.....	21
2.2 Krátce o fotografii	23
2.3 Věci a já – východiska pro mou výtvarnou práci.....	23
2.4 Postup práce	26
2.5 Závěr	27
3 Pedagogická část	28
3.1 Úvod.....	28
3.2 Výtvarná řada: Věc a její portrét.....	30
3.2.1 Výtvarný námět: VĚC OSOBNÍ	30
3.2.2 Výtvarný námět: Věci, které potřebuji a po kterých toužím	32
3.2.3 Výtvarný námět: Věci v kabinetu podivínského profesora	34
3.2.4 Výtvarný námět: Jak malují věci.....	35
3.2.5 Výtvarný námět: Paměť našich věcí	36
3.3 Závěr	37
Použitá literatura:	38
Zadání bakalářské práce.....	41
Seznam příloh	43

Úvod

Téma věc a její portrét je velice široké. Proto jsem cítila potřebu se nejprve v tomto tématu důkladně zorientovat, porovnat si různá hlediska, se kterými bylo k portrétování věci přistupováno. Jelikož největší změny ve formě uměleckého zobrazování přinesla moderna a postmoderna, zaměřila jsem se v teoretické části na tato období. I při tomto zúžení vznikla nutnost nějakým způsobem velké množství umělců seřadit. Třídění jsem provedla na základě mnohou vytvořených kritérií. Ukázalo se, že pro současné umění je velmi důležité filosofické hledisko, ze kterého dané dílo vychází. Proto jsem věnovala významnou část své teoretické práce studiu filosofických paradigmat, které se staly inspirací i pro mou následnou tvorbu. Pro mě se stalo hlavním tématem křešení vztah našeho vnímání reality, působení objektu na subjekt a naopak a role média v tomto procesu. Z filosofů a teoretiků umění jsme vycházela především z Platóna, Baudrillarda a Goodmana. Po té, co jsem se v tématu zorientovala, soustředila jsem se na ty umělce, jejichž dílo mě osobně oslovilo v současné době nejvíce a ze kterých jsme především vycházela při tvorbě výtvarné části. S jejich pomocí jsem vytvořila svá východiska pro vytvoření instalace a souboru fotografií. Ve stejném duchu jsem se snažila navázat v pedagogické části a převést tyto poměrně teoretické problémy na problémy osobnější, bližší dětem. Řada dalších umělců se pak stala inspirací pro pedagogickou práci s dětmi.

1 Teoretická část - Věc a její portrét v průběhu 20. století

Portrétování věcí tvoří již od 17. století poměrně velkou oblast v umění. Velké změny ve způsobu zobrazování věcí však přineslo především 20. století, proto se budu v následující práci zabývat tímto obdobím. Pro utřídění tohoto velkého množství uměleckých děl, jejichž hlavním tématem bylo portrétování věcí, bylo tedy zapotřebí zvolit si určitý klíč.

Při tvoření koncepce pro umělecko-historický vhled do tématu Věc a její portrét jsem si tedy položila otázku: Proč si určitý umělec zvolil k zobrazování právě hmotné předměty? Podle odpovědi na tuto otázku jsem vytvořila následující typologii. Rozdělila jsem velké množství uměleckých děl, ve kterých se věc vyskytuje v hlavní roli, podle toho, jaký význam pro sdělení obrazu, instalace či akce mají. Z tohoto pohledu vzniklo následujících pět hlavních skupin:

- 1) Věc jako prostředek ke zkoumání způsobu zobrazování**
- 2) Věc jako prostředek ke zkoumání našeho vztahu k realitě**
- 3) Věc jako symbol - odraz psychického života**
- 4) Věc jako zboží, symbol spotřeby a komodizace umění**
- 5) Portrét věcí jako prostředek ke kontemplaci**
- 6) Věc nevěc – hranice mezi věcností a tělesností**

Zde bych chtěla poznamenat, že jsem si vědoma, že jako každé třídění, i toto moje není dokonalé a absolutní. Několikrát jsem narazila na to, že určitý umělec či skupina by se dali zařadit do více kategorií, že se v jejich práci odráží současně více hledisek.

1.1 Věc jako prostředek ke zkoumání způsobu zobrazování

20. století je charakteristické ve velkém posunu od iluzivního malířství (mistři zátiší 17 – 18. stol. – Poussain, Chardin) (obr. 1.1.), kde modelaci a iluzi prostoru vytváří světlo dopadající na předměty, k jinému způsobu zobrazování. První významný krok k velkým změnám, které přineslo 20. století, učinili impresionisté (obr. 1.2). Ti hlásali přesvědčení, že malují věci tak, jak se promítají na sítnici, jak je vidí „nevinné oko“ Dnes již víme, že tato jejich představa byla naivní a že něco jako obraz s totálním vyloučením interpretace neexistuje, jelikož zkrátka nejsme schopni vypnout interpretaci při procesu percepce.

Otevřel se však velký prostor pro zkoumání percepce a vznikla řada různorodých a zcela nových přístupů k zobrazování třírozměrného prostoru. K ukázání jiného přístupu přitom nejlépe sloužily věci, o kterých máme všichni jasnou představu a které lze zjednodušit na geometrické tvary. Přitom moderní směry upouští od modelace světlem a hledají svébytný způsob vyjádření tvaru.

Do této kategorie patří ve 20. století Matisse, který začal používat volněji barvy i zobrazení tvarů (obr. 1.3). Především však velký průlom znamenal Cezánne (obr. 1.4), a po něm Picasso, Braque (obr. 1.5 – 1.6) a jimi vytvořený kubismus. Kubisté zcela záměrně narušují iluzi prostoru a naopak zdůrazňují plochost obrazu. Proto si pro své obrazy vybírají předměty, které všichni dobře známe a které mají charakteristické tvary, a to z různých pohledů (kytara, sklenice, láhev).

Kubismus byl odrazovým můstkem pro řadu dalších směrů v umění 20. století.

Z těch nejvýraznějších bych zminila geometrickou abstrakci. Její představitelé navázali na kubistickou redukci předmětů na geometrické tvary a dále je posouvali v dekonstrukci

konkrétního až k úplné abstrakci tvarů (P. Mondrian, J. Albers, C. Brancusi...). Názorným příkladem je například posun v tvorbě Alberse (obr. 1.7 a 1.8).

V jiném směru na kubismus navázali konstruktivisté. Pro ně se zase stala nosnou myšlenka o hledání základních tvarů a jejich použití v uměleckém díle. S tím se však současně z jejich prací vytratily konkrétní tvary věcí.

Jiné než iluzivní zobrazování věcí se tak stalo jednou z hlavních charakteristik, procházející celým vývojem uměním během 20. století. A portrétování věcí zůstalo díky tomu v ohnisku zájmu významných osobností umění i nadále.

1.2 Věc jako prostředek ke zkoumání našeho vztahu k realitě

K velkým změnám, které 20. století přineslo, patří také expanze S rozvojem fotografie, televize a filmu obrazy zaplnily naši každodenní realitu a podstatným způsobem ji ovlivnily. Tento fenomén se tak stal centrem pozornosti některých filosofů, umělců a teoretiků umění. Protože pro pochopení uměleckých děl této kategorie je filosofické pozadí velmi důležité, věnovala bych se mu nyní poněkud šířeji.

Věci jsou tak některými umělci používány jako indexy a jejich zobrazování vyjadřuje umělcův vztah k jazyku a k významové struktuře, ve které se pohybujeme. Toto je případ R. Magritta a jeho obrazu *Zrada obrazů* (obr. 1.9.), který toto téma otevřel poukázáním na klamy obrazového jazyka a na vyprazdňování významů.

Na rozpor mezi řečí obrazů a jejich skutečným významem poukazuje M. Broodthaers v díle Magrittovo zatracení (1966), naráží na dvojité dno zobrazení a skutečnosti a klade otázku přirozenosti umění a života. Tento problém ve svých esejích rozpracovává také Jean Baudrillard, francouzský filosof a sociolog, který vyznával teorii, že ne znaky vytváří obsah, ale že jej naopak v dnešní době vyprazdňují a vytváří falešný obraz, který se tak ale stává důvěryhodnější než samotná realita (ikony módy, kterým se snažíme podobat, zprávy v médiích, kterým věříme, svět televizních hrdinů apod.). Pro tento obraz věci, který se stává mocnějším, než samotná věc, zavádí pojem *simulakrum*. Roku 1968 předkládá Jean Baudrillard svou disertaci *Le Système de la écriture* a téhož roku vychází studie Nelsona Goodmana *Jazyky umění*. Oba filosofové se mimo jiné zabývají vztahem umění k realitě, jeho schopností realitu zachytit a ovlivnit. Goodman nazývá realismus v malbě pouze konvencí v zobrazování a poukazuje na neexistenci „nestranného a nevinného oka“ s jehož představou do té doby estetika pracovala. Jak však potvrdily i tehdejší psychologické výzkumy, naše oko (přesněji část mozku zodpovídající za zrak) pracuje vždy se strukturou poznatků, viděné vždy vztahuje k našim dřívějším zkušenostem a obraz, který vnímáme je již výsledkem syntézy (a tedy potlačení některých jevů a zdůraznění jiných). Naše vidění tedy není zrcadlením, ale realitu z podstaty svého fungování uchopuje a vytváří.

Co se týká smyslu umění, tato skutečnost jej neznehodnocuje, jen otevírá jiný úhel pohledu na umění. To již tedy není zobrazením skutečnosti, ani nástrojem pro dodání esteticky libých pocitů. Se symboly a jejich systémy v umění můžeme lépe poznávat svět. „Co ze symbolu vyčteme a čemu se skrze něj učíme, se navíc mění s tím, co do něj vkládáme. Nejenže skrze symboly objevujeme svět, ale také jej postupně ve světle naší narůstající zkušenosti přehodnocujeme a lépe jím rozumíme.“ (Goodman, str. 197).

Goodman také zmiňuje důsledek této skutečnosti, kterým je smazání hranic mezi subjektem a objektem.

Francouzský filosof Baudrillard zašel ještě dále a přichází s paradigmatem subjektu bez objektu. Realita (objekt) je díky označení symbolem postupně vytlačena a symbol sám nabývá její hodnoty (stává se tzv. *simulakrem*). Baudrillard se domnívá, že „skutečnost“ mizí proto, že není již možné rozlišovat mezi reálným a imaginárním, protože simulace odstranila „princip pravdy“ a tím „vymazala“ sémantickou ekvivalenci mezi signifikantem a signifikátem. Vztah k reálnému se posléze zakládá uvnitř systému díky jím samotným konstruovaným modelům reality. Pak se obtížně rozlišují sociální skutečnost a její simulace, realita a simulovaná realita. Baudrillard poněkud ironicky dodává, že v moderní informační společnosti je takové rozlišení i nesmyslné. Ve své esejí o fotografii pak zmiňuje úlohu zobrazování objektu, která se nemusí týkat pouze fotografie. Jakoby přeci jen nějaká naděje našemu mizejícímu reálnému světu v jeho pojetí svítla: Je-li jaké tajemství iluze, pak je to uvažování světa jako světa, a nikoliv jeho modelu. Je to tajemství, jak dodávat světu formální sílu iluze, jak obnovovat imanentním způsobem „věc mezi věcmi“ (Baudrillard, 2004, str. 95) Baudrillard často reflektuje právě konzumní společnost a s ní přicházející vyprazdňování významů až rezignace na jejich hledání.

Jaký je vztah mezi zobrazovaným a zobrazujícím? Mají významy a ideje, které k věcem připisujeme, hodnotu? V jakém jsou vztahu k věcem, které nás obklopují a činnostem, které každý den vykonáváme? Těmito otázkami se zabývá mj. Goodman. Ten zastává pojetí strukturální estetiky, tedy že vytvořením uměleckého díla a jeho percepcí měníme své

myšlenkové struktury a tím i vnímání reality okolního světa. Obraz je tedy ne odrazem reality, ale současně realitu mění, vytváří realitu novou, obsahující nové struktury.

Tolik tedy významné myšlenky filosofů, jež se tak často odrážely v uměleckých dílech druhé poloviny 20. století.

Jinými slovy popsal svůj pocit z reality umělec Douglas Gordon – „Prosté věci, jež vidíte, jsou všechny složité.“ (Katalog k výstavě Krev, pot, slzy). Ten ve svých videoinstalacích zachycuje věci a bytosti za využití neobvyklé práce s časem, tedy čtvrtou dimenzí našeho vnímání, kterou máme tendenci vnímat určitým zažitým způsobem. Gordon tím, že s časem manipuluje, ukazuje tím své objekty v novém světle a ukazuje, jakou významnou roli v našem vnímání dimenze času hraje. Pro hru s představou jiné reality mu často slouží také zrcadla, odkazující na obraz a jeho samostatnou existenci v duplicitní realitě (obr. 1 10).

Téma objektu a jeho vztahu ke svému zobrazení řeší často ve svých instalacích konceptualista Dezider Tóth. Ten ve svých instalacích a obrazech poukazuje na banální předměty a upozorňuje na morální aspekt každé lidské činnosti. Destruováním svědků intelektuálního života knih zpochybňuje význam psaného slova a důležitost a kulturní vklad ideí jako takových. V protikladu k výlučnosti (myšlenky, uměleckého díla) klade důraz na každodennost. Intenzivně hledá propojení mezi světy, ve kterých žije. Ty, které odolaly času – jakkoli jsou nenápadné vytvářejí umělecké lidské stopy, které se Tóth ve své tvorbě pokouší dešifrovat (obr. 1 11.).

Viděním věcí v nových souvislostech se věnuje též **Tomáš Hlavina** (obr. 1 12.) Dodává nové významy věcem pomocí vytváření objektů, ve kterých se mísí různé reálné věci v nečekaných kombinacích. Vyzývá tak diváka k jinému vnímání reality „*Může to být kabinet dávného obdivovatele zvláštností různého druhu, lhostejno jestli z oblasti přírodnin nebo umění.*

Kabinet je území mimo běžnou realitu a předměty v něm se vyčleňují ze skutečnosti pro svou zvláštnost. Jsou zde zakonzervované, protože v kontextu aktuální reality ztratily svůj smysl nebo proto, že se staly modely vystupujícími nad realitu. Předměty si zde vytvářejí souvislosti a významy vlastního řádu. (Převzato z textu Hany Petlachové k výstavě Tomáše Illaviny v galerii Na Bidýlku v březnu 2007.) S objekty na osobní bázi, ve formě jakýchsi vlastních experimentů, pracují z našich současných umělců též Pavla Sceránková a Eva Koťátková.

Stejnému problému ale zcela odlišnou formou se věnoval Pop art – jehož předchůdcem byl např. S. Davis, který zobrazuje předměty denního použití (obr. 1.13.) jako obraz a dodává tak obyčejným věcem sílu uměleckého symbolu. Pop art Andyho Warhola (obr. 1.14.) je posunut ještě dál, snahou o „nudu“, totální vyprázdnění významů. Dosahuje toho prostředky opakování či dlouhých záběrů v případě videoartu. Snaží se tedy desymbolizovat objekt, zbavit jej obsahu, který mu naše vnímání přisuzuje, jak ostatně sám vyjádřil slovy: *Nechci, aby to bylo v zásadě to samé – chci, aby to bylo přesně to samé. Protože čím více se díváte na stejnou věc, vytrácí význam a tím lépe a prázdněji se cítíte* (Foster, 2007, s 490).

1.3 Věc jako symbol - odraz lidské psychiky

Předměty, které běžně používáme a které jsou součástí našich životů, byly ale zvláště ve 20. století také používány v umění jako symboly a pomocí nich byly vytvářeny symboly nové, vznikající jejich upravením či kombinací. Zpočátku, v případě surrealismu, jsou věci symboly nevědomého, našich tužeb a potlačených přání, odkazem na tajuplný svět lidské

psychiky, projevujícím se především ve snech (Toyen, M. Ernst) – pod vlivem S. Freuda (obr. 1 15).

Určitý návrat a navázání na surrealismus představuje Excentrická abstrakce, která používá expresivní formu, věci jsou používány jako symboly k vyjádření nepřiznaného stavu věcí ve společnosti či v osobním životě. Tímto způsobem s věcmi pracuje především feminismus (E. Hesse, L. Bourgeoisová) (obr. 1.16 a 1 17). Podobně symbolický význam mají věci také v díle Barbary Bloomové (obr. 1.18.), kde jsou věci odkazem k potlačovanému psychickému životu člověka.

Věci jako psychologických symbolů používá též Beyus, pomocí nich volá po návratu rituálu jako očištného životního prvku. Věci v jeho instalacích slouží také k připomenutí historické paměti, na jejímž základě může proběhnout katarze a vyrovnání s naší minulostí (obr. 1 19.).

Podobné východisko, na osobněji úrovni můžeme vidět v projektu Kateřiny Šedé s názvem „Je to jedno“ Projekt, který vznikl v reakci na její starou babičkou, upadající do rezignace a opakující na vše větu „je to jedno“ Společně se potom pustily do zakreslování všech věcí, které byly k dostání v obchodě, ve kterém babička kdysi pracovala. Projekt mimo jiné ukazuje ozdravující moc a silný vliv věcí, které nás obklopují, na lidskou psychiku (obr. 1.20.).

1.4 Věc jako zboží, symbol spotřeby a komodizace umění

Mohutný rozvoj průmyslu a spotřební kultury nastolil otázku ztrátu osobního vztahu k věcem, které se nyní staly sériovým výrobkem. Možnost udělat množství totožných kopií určitého předmětu zasáhla umění jako takové a vyvolala otázku po hodnotě uměleckého díla v nových

podmínkách masové a spotřební kultury. Umění se začalo stávat komoditou a objektem marketingových strategií, což bylo spojeno se změnou vnímání „aury umělce“ a nutností přezkoumat její podstatu.

1.4.1 Konec aury umělce, výjimečnosti uměleckého díla

20. století přineslo možnost jednoduché reprodukovatelnosti uměleckého díla a s tím spojenou ztrátu puncu „výjimečnosti“ uměleckého díla i jeho tvůrce.

Tuto otázku nastolil s velkým předstihem Marcel Duchamp a dadaisté. Duchamp udělal velký krok jednak tím, že uměleckou hodnotu přisoudil předmětům samotným, rezignoval na malbu a začal tvořit *ready mades*, objekty přímo vytvořené z konkrétních věcí. Dalším jeho tématem bylo zkoumání hodnoty uměleckého díla a procesu, jakým vzniká. Duchamp poukázal na vytvořený systém galerií, které opatřují dílo statusem umění na základě institucionální konvence. Proti němu postavil hodnotu svých objektů, prohlášených za umění (obr. 1.21). Na něj pak navázal např. K. Schwitters, který používal také konkrétní věci do svých objektů koláží a asambláží Merz. (Hannoverská Merzbau – obr. 1.22.). Schwitters pracuje oproti Duchampovi s věcmi iracionálně, dodává předmětům magický význam. Zčásti tak reaguje v opozici na tehdy populární konstruktivismus a jeho odosobněnost. Na rostoucí odosobnění dříve ručně vyráběných věcí a tím celé jedné dimenze našeho života reaguje také např. F. Picabia se svými mechanotrofy (obr. 1.23.). Duchamp, který vytvořil první *ready made* a zrušil tak obdiv k virtuozitě umělce a k „řemeslu“ měl vliv na většinu snah v umění eliminovat řemeslné umění, která je nazývána též termínem „deskilling“.

1.4.2 Umění se stává komoditou - reakce umělců na tuto skutečnost

Současně s tím, jak se umění přiblížilo masám, stává se též viditelně součástí ekonomického světa. Tato skutečnost vyvolává v řadě umělců potřebu se k tomu vyjádřit.

Mezi významné umělecké skupiny, pro které byla tato skutečnost zásadní, byli **Noví realisté**, používající kolaborativní princip dekoláže (Villégel, Hains). prodávali „zóny nehmotné obrazové citlivosti“, na vyjádření nesouhlasu s uměním jako komoditou.

Arman vytvářel tzv. Stamp malby, či akumulace - objekty z věcí, které se opakují v mnoha kopiích, používá odpady, poukazuje na jazykové opakování. Příkladem je jeho instalace odpadků Home sweet home (obr. 1.24.), nahromaděné plynové masky – odkazy na nacismus, válku, navozuje jimi otázku industrializované smrti.

Zdánlivé řešení problému rostoucí komercializace umění nabízí v roce 1961 Kaprow, který ve svém eseji o budoucnosti umění definuje budoucí směr, kterým se podle něj bude umění ubírat – je jím **Nové konkrétní umění** – ukazující především krásu „obyčejných“ věcí, jehož prostředkem je happening jako zpřítomňování skutečnosti. V tomto směru na Kaprowa navázal Claes Oldenburg a hnutí FLUXUS.

Claes Oldenburg také pro něj byl odpad výchozím materiálem pro jeho díla (happening, environment). Pracoval s metaforou trhu – např. na své výstavě – vystoupení „Ray Gun Show“ jehož součástí byl jeho první environment, „Ulice“ rozdál návštěvníkům vlastní bankovky, za které si mohli nakupovat „stavované objekty (což byly většinou odpady smetí z ulice rozházené po místnosti.)

Hnutí **FLUXUS** se také zabývalo, někdy podobnými, ale také i zcela specifickými prostředky, jak narušit komoditní institucionalizovanou hodnotu umění. V tomto směru navazovali na

Duchampa, a navíc ještě usilovali o úplné odstranění rámu, jako znaku umění R. Fillou, galerie légitime) – věci v klobouku – dílo má ryze osobní rozměr, není umístěno ve vitrině – obr. 1.26.). Zakládali vlastní obchody, ve stylu výprodejových second-handů. Usilovali i o zrušení forem jako prostředku klasifikace umění. Formy tedy mísili, vznikaly jakési hybridy. Současně se snažili najít ztracené předmětové vazby (na principu tzv. desublimace).

Každý protest proti obchodu s uměním a jeho komercionalizací však vždy skončil tím, že se avantgardní směr, vymezující se jako kritický a odlišný, stal postupně institucionalizovaným směrem umění, trvajícím často na svých pravidlech stejně dogmaticky jako předchozí směry, proti kterým se stavěl. Ať už šlo o „obchody“ dadaistů, happeningy Kaprowa a další. Zdá se, že cesta deklarovaného radikálního odporu nevedla k řešení tohoto problému.

V této souvislosti bych zmínila současného umělce, který naznačuje jednu z cest, jakou se lze do jisté míry komercionalizaci vyhnout. Je jím Daniel Buren, který tvoří zásadně instalace *in situ* – tedy určené pro konkrétní místo. Jeho instalace jsou také většinou po skončení výstavy zničeny, což znemožňuje jejich komercionalizaci.

1.4.3 Pop art

Zcela opačný přístup, tedy maximální využití prostředků komerčního sektoru v umění, se stal postupně charakteristikou pop artu.

Pop art se vyvíjel především ve dvou zemích, a to Velké Británii a Americe. Britský pop art v sobě obsahuje ironii, tedy kritiku kultu spotřeby. (E. Paolozzi, R. Hamilton (1.27.)). Oproti tomu americký pop art používá prostředků masové komunikace a přitom se zřeká její kritiky.

(„umění by mělo projet autem venku, vykourit cigaretu... – tj. přiblížit se obyčejnému člověku) (Oldenburg¹). Současně využívá všechny možné mechanismy komerce jako legitimní část umění. Tuto strategii ještě více rozšiřuje A. Warhol. Ty nejobyčejnější předměty denního života, které téměř ani nevnímáme, obdařil pomocí mechanismů reklamy auru, vytvořil z nich umění, a to umění, které opravdu zasáhlo masy (Campbellova polévka - obr. 1 14.).

1.5 Portrét věci jako prostředek ke kontemplaci

V tématu „Věc a její portrét“ se nemohu vyhnout zmínce o „klasických“ zátiších, která si představíme možná jako první věc, když se řekne toto sousloví. Co bylo motivací pro mistry 17. a 18. stol. pro to, aby malovali sklenice, misky, ovoce apod.? A navázali na ně někteří umělci v době moderny – postmoderny? Co nám mohou přinést v dnešní době? Krásné vyjádření na toto téma jsem našla v knize Barberyové S elegancí ježka:

„Když se však na zátiší díváme, když si ho vychutnáváme, aniž bychom museli zažít krásu výrazněnou nyní v podobě nehybných věcí, prožíváme to, po čem jsme dříve ani nemohli toužit, pozorujeme, jsme dříve ani nemohli chtít, milujeme to, jsme dříve nemohli dopřát. Zátiší sobě ztělesňuje kvízistenci samotného Umění – onu jistotu nečasovosti. A to také proto, že představuje krásu, jež promlouvá k naší touze, nicméně je ukotvena v někom jiném. Proto, že souzní s naší rozkoší, aniž by nabourala jakýkoli z našich životních plánů. Proto, se nám oddává bez jakéhokoliv úsilí, aniž bychom po něm museli úporně toužit. V němé scéně bez života a bez pohybu se zhmotňuje čas zhavený plánování,

¹ Převzato z: Foster a kol., 2007

dokonalost vytržená z plynutí času a odpojená z vodítka lačného chťení. Rozkoš bez toužení, bytí mimo čas, krása bez vule. Neboť Umění je emoce bez touhy. (Barberyová, 1997, s. 194)

Tato snaha o zachycení vzácného momentu nehybnosti nevymizela a můžeme ji sledovat u různých umělců století dvacátého. Spojujícím přístupem následujících umělců je tedy zdánlivé oproštění se od dodávání věcem druhého významu, snaha nechat mluvit věci za sebe. Věci zde neodkazují k něčemu dalšímu ani nejsou prostředkem pro vyjádření formy. Zátíší jako prostor pro kontemplaci. Hra s materiály, ponoření se do podstaty tvaru.

K těmto autorům a dílům řadím:

II. Rousseau a jeho Květiny ve váze (obr. 1.28.), P. Bonnard – Pokoj se snídání (obr. 1.29.), G. O'Keeffe, Černý kosatec (obr. 1.30.), G. Morandi – Zátíší (obr. 1.31.).

V roce 1967 vzniká v Itálii **Arte povera** – hnutí, které spojuje antiracionální, antiestetický přístup, využívání „chudých“ materiálů. Jeho zásady shrnul tehdejší kritik Celante takto:

„Arte povera vyjadřuje přístup k umění, který je v podstatě antikomerční, nejistý, banální a antiracionální, který se zabývá hlavně fyzickými vlastnostmi média a proměnlivostí materiálu. Jeho význam spočívá v zaujetí umělce materiály a celkovou realitou jejich pokusu interpretovat tuto realitu způsobem, který, když je těžko pochopitelný, je pronikavý, nedefinovatelný, osobní, intenzivní.“ (Umění po roce 1900)

Toto hnutí tvořili především M. Merz (iglú), Pistoletto: Zlatá Venuše z hadrů (obr. 1.32.), kde podrobuje kritice adoraci dřívějších přístupů a dává je do konfrontace se současnými formami umění. Celkově mělo hnutí arte povera na umělce osvobozující vliv, a to v několika ohledech: Volným používáním nejrozličnějších materiálů a rozbitím individuální stylové normy umělce.

Z českých umělců kontemplativní zátiší jako z dob baroka tvoří Tomáš Smetana. Jeho zátiší (obr. 1.33.), která tvoří zvláštní technikou – mikrotužkou, prozrazují Smetanovu fascinaci barokní atmosférou, zrcadlením, hrou se světlem.

Z objektové tvorby bych sem zařadila Pavla Knapka (obr. 1.34.) a jeho minimalistické objekty například duše od traktoru spojené pomocí porcelánové svorky, dýchající čistotou a smyslem pro jednoduchost.

Běla Kolářová se sem řadí se svými fotogramy a negativy, k jejichž vytváření používá předměty každodenního používání (např. patentky, řetěz). (obr. 1.35.)

2 Výtvarná část

2.1 Věc- nevěc – hranice mezi věcností a tělesností

U více umělců se setkáváme s „oživováním“ věcí, tedy pracují s nimi tak, aby vzbudili odkazy k lidskému tělu či jiné formě života a těží z efektu tohoto napětí mezi živým a neživým. Současně zde nacházíme i reakci na ztrátu osobního vztahu k věcem, vyvolanou masovou spotřební kulturou. Oproti dadaistům a pop artu je tato cesta více emotivní, iracionální, nepoukazuje na tuto skutečnost zvenku její kritikou či gesty narušujícími tento komercializovaný vztah člověka k věcem (a potažmo k uměleckým objektům). Věci v těchto malbách či instalacích nabývají opět svůj osobní rozměr, vzbuzují v nás emoce. Význam věcí se tak obnovuje, nutí nás reflektovat i zpětný vztah od věcí k naší psychice. Nyní ne na úrovni fetiše nebo talismanu, ale spíše na úrovni obecněji lidské. Z umělců, kteří se vyjadřovali tímto způsobem, jsem vybrala tyto tři:

Zoe Leonard

Podivné ovoce, 1992-97 (obr.2.1.) - V těchto jejích objektech věci jakoby ožívají, vzbuzují v nás soucit. Narušené, se snahou o „záplatování“ ran poukazují např. na problém pranýřované homosexuality, nebo obecněji nevyhnutelnost zjizveného života. Každá z nich patří instalace *Ústa otevřená, zuby vyceněné*, (obr. 2.2.). Je jí velké množství panenek, které mají všechny pološílený nepřítomný výraz, navozující pocit traumat a utrpení, které ve skutečnosti panenky prožívají. V kontrastu se symbolem panenky jako odkazem na domnělou nevinnost

dětství tím narušuje tuto zažitou představu a nastavuje zrcadlo naší touze zažívat nekomplikovaný růžový život (využívanou a podporovanou současnými médii).

Podobným způsobem, tedy dodáním svým objektům věcem - charakteristiky organičnosti, odkazující na lidské tělo, pracuje **Claes Oldenburg** (obr. 2.3.). Jeho díla však vyvolávají jiné pocity než zmíněná díla Leonardové. Nechybí v nich humor a náznak ironie. Věci obdařené tělesností, nepřirozenou měkkostí a často nadpřirozenými rozměry, poukazují tak spíše na rozvinutou masovou kulturu západního světa, a jsou symbolem skryté obsese tělem, která je její méně viditelnou součástí.

Návaznost na tělo je typická též pro **Evu Hesse** – ta zobrazuje materiální svět, s nímž je tělo v kontaktu, věci zde evokují tělo, niternost, za použití nejasných významů, vyvolávající různé představy, pudy a touhy

Ve svém díle *Nahodilé* (obr.2.4.) vyvolává dojem těla zahaleného do nahodilosti a snaží se o čisté působení materiálu a tvaru, usiluje o ztrátu konkrétního významu i maximální oproštěnost od stopy autora. Vznikají tak podivuhodně mnohotvárné objekty blížíci se biologické nahodilosti a rozmanitosti. (úryvek z jejího komentáře k vlastní výstavě):

„Zakusit plynulé proudění. Zakusit nějakou nahodilost v blízkosti. Zakusit nějakou odlišnost v dálce. Mé objekty jsou napjaté a formální, ale současně velmi éterické, citlivé, křehké. Prohlédnout skrz něco, co není malbou, ani sochou. tak je to myšleno. Pamatuji si, že jsem chtěla vytvořit ne- umění, objekt bez významu. ne- antropomorfní, ne- geometrický, nic, všechno, ale jiného druhu, vidění. Vycházet z totálně odlišného referenčního bodu, je to možné? Naučila jsem se, že všechno je možné, vím to. Tato vize či koncept přichází přes velké riziko, svobodu, disciplínu. Já to dokážu. To není nové, to je to, co dosud nebylo poznáno, myšleno, viděno, dotknuto ale reálně to není. A to je ono.“²

²Přeložila jsem ze stránek australské Národní galerie – viz internetové zdroje

Eva Hesse trvá na jazyku podobném znaku, využívá opakované struktury a transformace, a zároveň tyto vlastnosti přenáší na evokace tělesného světa. Na rozdíl od předchozích dvou umělců a svých jiných děl (*Opakované volání, obr.2.5.*) je v této pozdější práci méně čitelná, ale mnohohrstevnatější. Svým pojetím práce s materiály a způsobem vyjadřování ovlivnila řadu umělců.

2.2 Krátce o fotografii

Technikou fotografie jako takovou jsem se ve své práci hlouběji nezabývala, při studiu Baudrillarda jsem však narazila na jeho poznámky o fotografii, z nichž vybírám ty, jež mě vedly k zamyšlení a staly se i mou inspirací:

„Každý fotografovaný objekt je stopou zanechanou po mizení všeho ostatního. Z výše tohoto objektu v mimořádné absenci zbytku světa máte na tento svět nezaclonitelný výhled.

„Fotografie uchovává moment zmizení, a tedy kouzlo reálného jako jakýsi předchozí život.

Objektivní magie fotografie spočívá v tomto: Objekt udělá sám celou práci. (Baudrillard, 2001, 92)

2.3 Věci a já – východiska pro mou výtvarnou práci

Platón použil své podobenství o jeskyni k vysvětlení způsobu, jakým nedospělý (nevzdělaný) člověk chápe svět jevů kolem sebe. Věci posloužily Platónovi v podobenství o jeskyni nejen jako prostředky k poznávání světa, ale především prostředky k vytváření duševního bohatství,

ke vzdělanosti. Výkladu tohoto příběhu je mnoho. Pro mě osobně je to mimo jiné příběh o zaběhnutých schématech ve vnímání, která jsou na jednu stranu pro život důležitá (možná nezbytná), praktická a pohodlná. Současné však zastiňují daleko barvitější realitu, svět bohatý a plný překvapení. Pro vkročení do tohoto světa musíme opustit dosavadní jistoty, odměnou za to nám bude plné bytí. Jeskyně je tedy pro Platóna symbolem nedospělosti a magického chápání světa, kterou je pro plnohodnotný život nutné opustit.

Pro mě byla představa jeskyně hybným impulsem z jiného pohledu a jistou polemikou

S Platónem. Šero jeskyně a stíny, které se promítají na stěnu této jeskyně, vytvářejí svět, který může burcovat imaginaci. Svět, ve kterém platí jiná pravidla, a obývají jej jiné věci a bytosti než ten náš barevný třírozměrný svět. Vzniká zde prostor pro fantazii. Co se za těmito stíny odehrává? Šero zde zakrývá zjevnou podstatu věcí, zároveň tak může posloužit k odkrytí jiného potenciálu, který se ve věcech ukrývá. Tak jako když malíř mhouří oči, aby lépe viděl, tak i šero a potlačení barev a prostoru může být v jistém směru obohacením. Jinými slovy jak vyjádřil Gombrich: *Snadnost, s jakou se pilník může stát lžící na boty nebo vědro železným košíkem na žhavé uhlí. Viděli jsme, že tato schopnost tvořit je základem dětských i uměleckých objevů. Nalézání dokonce předchází tvorbě, avšak pouze tvorbou věcí a snahou vytvořit z nich co vypadá jako něco jiného, člověk může rozšířit vědomí viditelného světa.*

(Gombrich, 1985, s. 355). Je to tedy svým způsobem spíše polemika s Platónem, který jak známo koneckonců umění jako takové odsuzoval a toužil vymýtit.

Dalším motivem, který se objevil při mé práci a dal jí další směr, bylo zkoumání rozhraní říší organického a neorganického. Podle čeho určitý předmět zařadíme do kategorie živých či do kategorie neživých, umělých věcí? O nesamozřejmosti této otázky svědčí i to, že původně, a i dnes v mnoha jazycích je pro tvora i věc jedno slovo (např. v angličtině slovo „thing“). Proto

jsem se rozhodla vytvořit takové znázornění, ve kterém se neživé věci tak trochu stávají živými. Tento námět procházel uměním již od pradávna, o čemž svědčí báje o Pygmalionovi, jehož socha ožila. Již odedávna je v lidech zakořeněna představa, že věc umělecké dílo může ožít. I představa, že člověk vznikl z hlíny, je obsažena v mýtech různých kultur. V indiánských pohádkách často vyřezané předměty ožijí, ostatně k tomu nemusíme chodit tak daleko, vždyť stejný příklad je třeba Otesánek. Otesánek je přitom příkladem, kdy daný předmět není člověkem opracován, ale díky představivosti člověka ožívá přírodní tvar. Tato prastará magická představa (bázeň), že věci žijí vlastním, skrytým životem, vedla i mě ke způsobu, jakým chci věci portrétovat.

Vycházela jsem z toho, že struktury, ze kterých se skládají umělé věci, se mohou narušením, deformací přiblížit strukturám živým, organickým. Tento fenomén mě zaujal a vedl k jeho hlubšímu prozkoumání.

Proto jsem zvolila věci, které byly za svého „života“ často ve styku s tělem či jiným živým materiálem. Věci, které byly dlouhodobě vystaveny různým vlivům přírody – větru, dešti, tlaku. Věci, na jejichž struktuře se dá toto působení pozorovat a to i za podmínky, že jsou promítány na stěnu jeskyně. Toto zobrazení pomáhá v potlačení některých prvků, znaků anorganičnosti a společně s tím, že jsem se zaměřila na detail, vznikl efekt živé struktury (ať už je to část lidského těla či mořský živočich apod.).

Zároveň nelze z vnímání úplně potlačit dojem z neživotnosti materiálu a tento rozpor je pro mě tím zajímavým momentem při mé práci.

Vyzkoušela jsem si tak za pomoci moderní technologie (fotografie) tu prastarou hru, která snad kdysi vedla k samotnému vzniku umění. („Je tedy pravděpodobné, že životní podmínky vedly prvotní lovce spíše k tomu, aby hledali tvary zvířat v posvátných jeskyních, než aby

zvířata vytvářeli. K tomu, aby si pozorně prohlíželi neurčité tvary skvrn a stínů a objevili tura, stejně jako lovec prohledává šeré pláň, aby vypátral obrysy budoucí kořisti“ (Gombrich, 1985) A snad se mi podařilo pozvat k této hře i diváka.

2.4 Postup práce

Jak jsem již uvedla, pro mou práci byla zásadní představa jeskyně a stínů, které se promítají na její stěnu. Hledala jsem tedy takové znázornění, které by k tomu odkazovalo. Co se týče výběru věcí pro mé promítání, zvolila jsem ty, které jsou mými každodenními společníky. Hledala jsem tedy ve svém nejbližším okolí. Podmínkou přitom bylo, aby věc byla pokud možno tvarově bohatá. Zde jsem dlouho experimentovala s různými síťovitými strukturami – ať už to byla past na myši, drátěnka či síťovka, právě pro jejich proměnlivost mnohoznačnost ve stínovém divadle. Dalším zajímavým objektem se ukázala teniska, zajímavá i díky svým „ranám“ Fotka v rámečku, kdy obrázek jen matně tušíme, pro mě symbolizuje skutečnou zastřenost našich vzpomínek a zároveň osobní rovinu, kterou pro mě mají i keramická ponožka a zlaté jablko, dary od mých rodičů. Poté, co jsem předměty vybrala, fotografovala jsem je za osvětleným pauzovacím papírem a tak vznikla sada černobílých fotografií. Pak jsem ale přemýšlela dále, jak se více přiblížit atmosféře jeskyně a jak více povzbudit hravost a imaginaci. Rozhodla jsem se tedy svou činnost přesunout do stanu. Stan je pro mě příbytkem, do kterého se uchyluji na útěku od všedního života. Vzpomněla jsem si také na dojmy z večera, kdy pod klenbou visela baterka a věci uvnitř vrhaly na plátno magické stíny. A naopak ráno větve stromů a vycházející slunce sehrávaly přírodní stínové divadlo pro probouzející se. Postavením stanu v místnosti roli větví zaujmou

předměty, typické pro prostředí, ve kterém stan stojí. Tedy předměty spjaté s naším obývacím pokojem. Pro instalaci ve škole bych zase využila předměty, které jsou typické pro daný ateliér. Zavěšené věci se mohou pohybovat, stejně tak divák uvnitř stanu může se stíny mírně manipulovat dotýkáním se plátna a sám tak hledat nové tvary a obrazy.

2.5 Závěr

Závěrem bych poznamenala, že nejtěžší částí výtvarné práce bylo nalézt z poměrně široce pojatého zadání vlastní východisko. Proto se také časem dílo proměňovalo z původních fotografií až k akci ve stanu. Fotografie jsem poté využila i jako artefakt ve stanu, který může být inspirací pro diváka. Těžiště však spočívá ve hře, ve hře se stíny a nabídnutí divákovi aktivní účasti v ní.

3 Pedagogická část

3.1 Úvod

Při zadávání práce jsem zrovna začínala spolupracovat s lektorským oddělením Národní galerie ve Veletržním paláci. Společně jsme vytvářely programy pro děti, zabývající se věcmi a propojujícími výtvarný a environmentální pohled na věci. Mou původní myšlenkou tedy bylo, že tyto programy zahrnu do pedagogické části své bakalářské práce. Při pronikání do tohoto tématu hlouběji jsem však došla k názoru, že tento pohled je velmi odlišný od východiska mé výtvarné práce. Rozhodla jsem se proto, aby má práce byla ucelená, vytvořit raději návrh výtvarné řady na téma Věc a její portrét, která bude více svázána s mou výtvarnou prací. Použila jsem tedy pouze některé aktivity a motivy z programů, především týkající se tématu spotřeby a reklamy. Zde také spatřuji logickou souvislost mnou zvoleného pohledu na věc a environmentálním hlediskem.

Při návrhu výtvarné řady jsem první dva bloky rozpracovala podrobněji, další jsou již stručněji navržené nápady na práci s dětmi, pro vytvoření představy je považuji za dostačující. Při tvorbě struktury návrhu výtvarné řady jsem vycházela z konzultace s Mgr. Karlou Cikánovou, ze své pedagogické zkušenosti ve škole i ve Sdružení TEREZA a ze zásad kritického myšlení a psaní. Tyto zásady jsem si osvojila na kurzu Čtením a psaním ke kritickému myšlení v roce 2009 a během své následující pedagogické činnosti ve Sdružení TEREZA. Vycházím zde z předpokladu, že je zásadní s dětmi nejprve do problému proniknout, pomoci jim vytvořit si k danému tématu vlastní postoj. Proto je poměrně velká část věnována „přípravné činnosti“ před vlastní výtvarnou prací. V praxi předpokládám, že by bylo ideální sestavit k tomuto

tématu projekt, který by přesahoval do dalších vzdělávacích oborů (předmětů). Zpracování takového projektu však přesahuje parametry této práce a tak je tedy náplň hodin navržena takto vcelku.

3.2 Výtvarná řada: Věc a její portrét

Věk: 6.,7. třída – 12-14 let

Cíl: Žáci přehodnotí svůj vztah k věcem, naleznou u konkrétních věcí jejich osobní rozměr a jedinečnost. Podívají se na věci z jiné stránky, než jsou zvyklí a poodhalí něco z principů, účelu a důsledku reklamy.

3.2.1 Výtvarný námět: Věc osobní

Motto:

*„Snad jsme tu jen, bychom řekli: Dům,
Most, studna, brána, džbán, strom ovocný,
okno,
dokonce: sloup a věž...ale rozuměj, řekli,
ó řekli to tak, jak samy věci ty nikdy
nemyslíly, - jsou.
(Rainer Maria Rilke, Devátá elegie)*

Cíle: Žáci přezkoumají svůj vztah k věcem, kterými se obklopují, jejich význam pro osobní život

- Uvidí ve věcech nositele příběhů
- Ztvární příběh věci formou komiksu

Evokace:

Ukázky z dokumentu **Věci**³ vztahy různých lidí k věcem

Představte si, že by tentokrát režisér přišel za vámi. O jaké věci byste v tomto případě mluvili vy? Vyjádřete pomocí volného psaní.

Volné psaní

Věc, která je mi obzvlášť blízká – popište ji, jak vypadá (nová či stará, ...), proč jsem ji vybral, co pro mě znamená?

Zahrajeme si ve dvojicích režisér – účinkující. Režisér se vhodně ptá, druhý odpovídá.

Vycházet může samozřejmě z toho, co napsal. Kdo nerad improvizuje, může ve dvojici pouze přečíst, co napsal.

Potom sedíme všichni v kruhu, 2-3 žáci přečtou nahlas volné psaní svého souseda ve dvojici, pokud ten souhlasí.

Necháme děti odhadnout, jak jsou převážně staré věci, o kterých se bude mluvit. Ověříme.

Zjistíme stáří věci, které jsou pro nás důležité. Zjistíme, co je to za věci – jsou si podobné, nebo je každá úplně jiná? Jaké jsou nejčastější důvody, proč je pro nás zrovna tahle věc důležitá?

Výtvarný úkol: V angličtině znamená slovo „Thing“ věc, něco, tvor. Tato nejednoznačnost je i ve více jazycích, kdy věc může být současně živý tvor. Co by se stalo, kdyby vaše věc byla tvorem? Jaká by byla? Vymyslete nějaký krátký příběh o této věci, zpracujte do krátkého komiksu – max. 6 okének. (kresba, koláž, vodovky..)

Prohlídka děl. Procházíme se kolem vystavených prací, kdo chce, může napsat pod práci pochvalu a otázku na autora. Každý však alespoň jednou.

Reflexe: Napadlo mě v souvislosti s touto věcí něco nového?

Kultura:

Tomáš Smetana, Vincent Van Gogh, H. Týrlová, Film J. Barty „Na půdě“ Švankmajer (Něco z Alenky, Otesánek)

3.2.2 Výtvarný námět: Věci, které potřebuji a po kterých toužím

Cíle:

- Poodhalí, kde se bere touha po věcech nových a co se za ní skrývá
- Vytvoří s použitím těchto vědomostí reklamní plakát formou koláže

Mezioborové vztahy: Český jazyk, Mediální výchova, Environmentální výchova

Evokace:

Něco, co jsem hodně chtěl – *napište seznam věcí, které si myslíte, že teď potřebujete k životu.*

Pak se sdružte do dvojic a vytvořte takový seznam společně.

Co pro nás věci mohou znamenat?

Žáci mají za úkol představit si svůj den a co jim tak udělá radost.

Co nás vnitřně hřeje? Co potřebujeme, abychom pocítili vnitřní teplo? Žáci pracují samostatně. Mají za úkol nakreslit sebe jako postavičku se srdcem a napsat okolo co nejvíce věcí, které je vnitřně hřejí, ty spojí se srdcem. Potom učitel žáky požádá, aby:

Nakreslili obdélník kolem všeho, co k dosažení hřejivého pocitu vyžaduje nějakou hmotnou věc (nebo peníze).

Nakreslili trojúhelník kolem všeho, co k dosažení hřejivého pocitu nepotřebuje přítomnost jiných lidí

Nakreslili kruh kolem všeho, co k dosažení hřejivého pocitu vyžaduje společnost druhých, vztah a možnost s někým se podělit.

Kolem věcí může být i několik geometrických obrazců. Žáci vytvoří skupiny po pěti a hovoří o tom, na co během cvičení přišli.

Které útvary byly nejvíce používané? Jakými tvary byly zarámovány položky, kterých si žáci nejvíce cení? Co výsledky prozrazují o nás jednotlivcích a lidech obecně?

(Zde předpokládám, že dojdeme přibližně k tomuto závěru - věc pro mě často může mít význam psychický – přináší mi obdiv, pocit novosti, originality v životě, úspěchu, společnosti, nebo je prostředkem pro naše koníčky, sebevzdělání, rozvoj – rozebereme s žáky)

Rozbor obrazu

R. Hamilton – rozbor obrazu *Co vlastně dělá naše dnešní příbýtky tak odlišnými a sympatickými“ (obr 1.27.)* – ukážeme žákům obraz a položíme otázky, každý si na ně zkusí odpovědět sám a poté si sdělí odpovědi se sousedem:

Co asi hřeje člověka na obraze? Jaký asi je? Máme s ním něco společného? Proč si pořídil právě tyto věci, které má v bytě? Je obraz pro něj lichotiv, neutrální nebo spíše výsměšný? Míří proti nějakému obecnému jevu ve společnosti? Týká se nás?

Společně pak zformulujeme na tabuli odpovědi, ke kterým jsme došli.

Reklama – pracuje s obrazy s cílem vyvolat v nás touhu, zná určité principy, jak na nás. Ve skutečnosti nemyslí na náš zájem, ale na svůj. Náš zájem ale obratně využívá.

Analýza vizuálního jazyka reklamy

Reklamní plakáty – na nich zatrhnou znaky, se kterými daný plakát pracuje, formulují sdělení, která jsou za grafikou, barvami, kompozicí.. Hledáme spojitosti s tím, co jsme si napsali, že nás vnitřně hřeje. Cítíme z reklamy příslib některého z těchto pocitů?

Výtvarný úkol: žáci si mohou vybrat ze dvou možností:

Vytvoří plakát na nějakou starou věc – v čem může být její hodnota? Pracujeme s tím, co nás hřeje. (viz předchozí úkol)

Vytvoří plakát na nějakou absurditu – věc, kterou si myslí, že určitě nepotřebují - např. na myčku se zabudovaným rádiem, nůž a vidlička v jednom apod. Pracujeme s tím, co nás hřeje. (viz předchozí úkol)

Výtvarná technika: koláž, kombinovaná technika (domalovávaná koláž)

Rozvěsíme reklamní plakáty, potom si v kruhu povídáme o tom, který plakát koho zaujal a čím.

Reflexe: zkusí si každý napsat, kdy na něj silně zapůsobila reklama a čím. Kdo chce, přečte nahlas.

3.2.3 Výtvarný námět: Věci v kabinetu podivínského profesora

Evokace: Představte si, že na jedné škole byl staříčkový profesor. Byl tak starý, že už neučil, ale stále docházel denně do svého kabinetu a tam přebýval. S úderem třetí hodiny opět odcházel domů. Za celý den s nikým nepromluvil, a když se pan ředitel snažil navštívit jej v kabinetě, marně klepal na dveře. Z úcty ke starému pánovi jej pan ředitel stejně nechtěl vyhodit. Jen byl velmi zvědavý, co vlastně profesor celé dny v kabinetu dělá. Jednoho dne však pan profesor odpoledne ze svého kabinetu nevyšel. Na klepání neotvíral a tak musel pan školník vyrazit dveře. Jaké bylo překvapení všech, když pana profesora nikde nenašli. Ani následující dny se pan profesor ve škole neobjevil. Zkrátka záhadně zmizel. Konečně se tak po dlouhých letech

tedy otevřel svět tajemného kabinetu. A to byste koukali, kdybyste viděli, co vše podivínský pan profesor v kabinetu naskládal a vytvořil..

Výtvarný problém: Vytvoříme s dětmi podivné objekty, které by v takovém kabinetu mohli být. Naplníme sklenice, zkombinujeme věci, které se nacházejí ve škole, do zvláštních objektů. Omotáme pravítka, matematické modely. Použijeme drátky, provázky, papír k ozvláštnění předmětů. Na jaké židli asi pan profesor sedával? Z jakého hrnku pil? Co leželo na stole a co v policích? Měl tam nějaké květiny? Jak vypadala cedule na dveřích kabinetu? Věci pak nainstalujeme, nafotíme.

Výtvarná technika: Objektová tvorba, environment

Kultura: Tomáš Illavina, Pavel Knapěk, K. Schwitters, M. Duchamp, P. Niki

3.2.4 Výtvarný námět: Jak malují věci

Evokace: Napadlo vás někdy, že i věci mohou malovat? Víte, že někteří lidé věští budoucnost podle tvaru kávové sedliny? A někteří podle hrstky dřívěk hozené na zem – z jejich rozložení?

Výtvarný problém: Hrajeme si s drobnými věcmi – patentky, spínací špendlíky, kolíčky na prádlo, svorky, knoflíky, řetízky, hřebíky, zápalky. Zkusíme pomocí jejich kompozice znázornit např. melancholii, tanec, dřinu... apod. Povídáme si o tom, jaké uskupení v nás vyvolává určité pocity a čím to je.

Výtvarná technika: fotogram, frotáž, xerokopie

Kultura: Běla Kolářová, Vladimír Boudník

3.2.5 Výtvarný námět: Paměť našich věcí

Evokace: Často říkáme, „Ta věc už pamatuje“. Přirazuje tak věcem schopnost paměti, když víme, že to tak doslova není. V jakém smyslu to ale pravda může být? Máme věci, které nám silně připomínají nějakou událost našeho života? Věci, kterých se právě proto nechceme zbavit? Mají pro nás opravdu takový význam, nebo je to jen lehce podivínské chování „pozůstatek „sběračů“ v nás?

Povím vám teď příběh o jedné babičce a její vnučce. Ta babička už byla velmi stará, tak stará, že si říkala, že už jí ani nic na tomto světě nečeká. A tak přestala s ostatními mluvit, jen ležela a dívala se na televizi. A když se jí ostatní členové rodiny snažili vtáhnout do jakékoliv činnosti či povídání, na vše měla jednu větu: „Je to jedno.“ Až jedna její vnučka přišla s nápadem. Věděla, že babička, když byla mladší, pracovala dlouhá léta v domácích potřebách. A tak se babičky začala ptát na to, jaké věci vlastně tehdy v domácích potřebách prodávala. Babička jako zázrakem ožila a začala vnučce popisovat nejrůznější předměty z obchodu. Společně pak předměty kreslily a babička objasňovala jejich význam. Tyto kresby a zápisky pak posloužily vnučce k tomu, že s nimi vyhrála prestižní cenu pro mladé umělce. To babičku velmi potěšilo a tak v práci pokračovaly s ještě větším západem. Ta tam byla babiččina letargie. Představte si, že tento příběh se skutečně stal. Jakou úlohu v něm hrají věci?

Víte, jaké zaměstnání měla vaše babička nebo dědeček? Povídali jste si s nimi o tom? Za úkol teď budete mít, s některým ze svých prarodičů si sednout a o jejich zaměstnání si popovídat. Společně pak nakreslete věci, které během své práce používali. Doplňte krátkým textem, kde popíšete babiččinu (dědečkovu) práci, jak vypadala. Můžete doplnit fotkou, kresbou svého prarodiče.

3.3 Závěr

Závěrem k pedagogické části bych chtěla zdůraznit, že cílem celé výtvarné řady je hledání nového pohledu na věci, pojmenování a vyjádření svého osobního vztahu k určitým věcem. Pokud se podaří dosáhnout tohoto cíle, je důsledkem úcta ke starým věcem a odlehčení od tlaku reklamy a okolí. V tomto smyslu jsou tyto navržené programy environmentální.

V neposlední řadě považuji za důležité věnovat se více principům působení reklamy, která směřuje k hromadění věcí a touze po věcech nových. Chtěla bych tedy s dětmi proniknout i do tohoto tématu, protože si myslím, že je pro ně velmi aktuální. Přitom jsem se chtěla vyhnout mentorování ve smyslu „reklama je špatná věc, děti“ a jako dobrá cesta se mi jevílo vycházet z jejich potřeb a tužeb. Proto považuji aktivity na toto téma za velmi důležité v rámci celého kontextu. Mým cílem bylo vycházet ve všech případech od dětí, nevnučovat jim svoje postoje či názory. Je to cesta více komplikovaná, ale myslím, že jediná možná.

Použitá literatura:

- BARBERYOVÁ, M.: *S eleganci ježka*, Host, Brno, 2008, ISBN 978-80-7294-286-2
- BARTHES, R.: *Kritika a pravda*, Dauphin, Praha, 1997, ISBN 80-86019-53-5
- BARTHES, R.: *Mytologie*, Praha, Dokořán, 2004, ISBN 80 8565-73-X
- BAUDRILLARD, J.: *Dokonalý zločin*, Periplum, Olomouc, 2001, ISBN 80-902836-7-5
- CIKÁNOVÁ, K.: *Kreslete si s námi*, Aventinum, Praha, 1992, ISBN 80-85277-79-4
- CIKÁNOVÁ, K.: *Malujte si s námi*, Aventinum, Praha, 1993, ISBN 80-7151-468-3
- CIKÁNOVÁ, K.: *Oživlé předměty*, Objektová tvorba ve výtvarném a dram. výchově dětí MŠ. Metodické listy pro předškolní vzdělávání. 24. aktualizace, RAABE, Praha, 2005.
- FOSTER, H. a kol.: *Umění po roce 1900*, Slovart, Praha 2007, ISBN 80-7209-952-3
- DEMPSEYOVÁ, M.: *Umělecké školy a hnutí, Encyklopedický průvodce moderním uměním*, Slovart, Praha, 2002, ISBN 80-7209-402-5
- RUIJBERG, K.; SCHINECKENBURGER, M.; FRICKEOVÁ, Ch.; HONNEF, K.: *Umění 20. Století*, Slovart, Praha, 2004, ISBN 80-7209-521-8
- COPPLESTONE, T.: *Moderní umění*, Státní nakl. krásné lit. a umění, Praha, 1965
- FLUSSER, V.: *Za filosofií fotografie*, Hynek s. r. o., Praha 1983, ISBN 80-75906-04-X
- GOMBRICH, E. H.: *Umění a iluze*, Odeon, Praha, 1985, ISBN 80-7058-150-6
- GOODMAN, N.: *Jazyky umění, nástin teorie symbolů*, Academia, Praha, 2007, ISBN 978-80-200-1519-8
- CHALUMEAU, J. L.: *Přehled teorií umění*, Portál, Praha, 2003, ISBN 80-7178-663-2
- CHVATÍK, K.: *Strukturální estetika*, Victoria publishing, Praha, 1994, ISBN 80-202-0583-7
- KRATOCHVÍL, Z.: *Výchova, zřejmost, vědomí*, Hermann a synové, Praha, 1995, ISBN 80-238-0473-1

LUCIE-SMITH, E.. *ARToday, současné světové umění*, Slovart, Praha 1996, ISBN 80-85871-97-1

ŠPAČKOVÁ, L.. *Největší malíři: Životopis, inspirace a dílo: č. 103, Dadaismus*, Praha, 2002

ŠPAČKOVÁ, L.: *Největší malíři: Životopis, inspirace a dílo: č. 93, Henri Matisse*, Praha, 2000

ŠAFRÁNKOVÁ, K., KOŠTÁLOVÁ, H.: *Čítanka pro přemýšlivé učitelky a učitele*, Kritické myšlení, Praha, 2007

Internetové zdroje:

National gallery of Australia – Eva Hesse

<http://artsearch.nga.gov.au>

BRÁZDA, R.. *Jean Baudrillard – reálný únik z hyperreality*, Aluze 1/2007, dostupné na http://www.aluze.cz/2007_01/08_Studie_-_predmluva_-_Brazda.php, ISSN 1803-3784

Výstavy a katalogy:

Artěl, umění pro všední den, 1908-1935, UMPRUM, Praha 2009

Koříátková, E.. galerie Jelení, Praha 2007

Bartošová, Z.. *Súčasná slovenská výtvarná umenie 1960-2000*, Orman, Bratislava 2008

Designblok, Karlins studio, galerie DOX, Praha 2008

Braque, G.. Bank austria Kunstforum, Vídeň 2009

Gordon Douglas: Krev, pot a slzy, galerie DOX, Praha 2009

Knapek Pavel: Dej do toho duši, Galerie VŠUP, Praha 2008

Preclík Vladimír: Barva v soše, socha v barvě, Výstavní síň Mánes, Praha 2007

Sceránková Pavla, galerie Entrance, Praha 2007

Smetana Tomáš: Bota po mamince, svatební skleničky a popelníček tatínka z doby, kdy kouřil, Galerie města Blanska, 2008

Spříznění... Allied. Veletřní palác, Praha 2006

Univerzita Karlova v Praze
Katedra výtvarné výchovy

Pedagogická fakulta
Studijní rok: 2007/8

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

pro Alžbětu Kocmanovou

datum narození: 11.1.1979

obor studia: specializace v pedagogice – studium dvouoborové
typ studia: denní

adresa: Drtinova 18, Praha 5, 150 00
Tel: 739649413
E-mail: tibetka1@hotmail.com

V souladu s čl. 18. Pravidel pro organizaci studia Univerzity Karlovy v Praze
zadávám Vám diplomovou práci na téma

VĚC A JEJÍ PORTRÉT THING AND ITS PORTRAIT

Pokyny pro zpracování:

zabývejte se tématem ve své teoretické i výtvarné práci z pohledu uměleckohistorického, psychologického. Zkoumejte téma mnohostranně na bázi zvolené literatury a osobních zkušeností, konzultací s vedoucím bakalářské práce a konzultanty. Najděte vztahy se sociálně kulturním kontextem, všimněte si vztahu člověka k určitým věcem, pozorujte vzájemný vliv člověka a věcí. V pedagogické části se zaměřte na tvorbu výukových programů propojující výtvarnou a environmentální výchovu.

Rozsah textu (NS): 47

Rozsah výtvarných prací:

výtvarné objekty a záznamy průběhu práce, počet bude upřesněn během konzultací s vedoucím diplomové práce

Seznam odborné literatury

- AJVAZ, M., *Znak a bytí*. Praha: 1994.
BYSTRICKÝ, J., *Virtuální a reálné*. Praha: Sofis, 2002.
DEMPSEYOVÁ, A., *Umělecké styly, školy a hnutí. Encyklopedický průvodce moderním uměním*. Praha: Slovart 2002. ISBN 80-7209-402-5.
CHALUPECKÝ, J., *Úděl umělce*. Praha: Torst, 2000.
ELIADE, M., *Mýty, sny a mystéria*. 1. vyd. Praha: Oikymen, 1998. ISBN 80-86005-63-1.
FOUCAULT, M., *Slová a věci*. Bratislava: 1987.
FRAZER, J. G., *Zlatá ratolest*. Praha: 1994.
FROMM, E., *Mít nebo být*. Praha: 1992.
FROM, E., *Mýtus, sen a rituál*. Praha: Aurora, 1999.
GISPERT, C., *Svět umění. Umělci, směry, slohy*. Praha: Knižní klub, 2002.
GOMBRICH, E. H., *Příběh umění*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1992.
KELLER, J., *Hodnoty pro budoucnost*. Praha: GplusG, 1996.
MACHOVEC, M., *Smysl lidské existence*. 3. uprav. vyd. Praha: Akropolis, 2003. ISBN 80-7304-046-8

Vedoucí bakalářské práce: Mgr. A. Michal Sedlák

Konzultant: *PhDr. BLAŽENA, Ph.D.*

Datum zadání bakalářské práce: 21.3. 2008

Termín odevzdání bakalářské práce: březen 2009

V Praze dne *21.3.2008*

Pavel Šamšula
Doc. PaedDr. Pavel Šamšula, CSc.
vedoucí katedry

Převzal a zadání bakalářské práce:

[Signature] *21.3.2008*

podpis studenta-studentky

datum

Seznam příloh

- CD
- Soubor fotografií